

El melodrama histórico irlandés en el cine clásico americano (1934-1937)

Carlos Menéndez-Otero
Universidad de Oviedo
menendezocarlos@uniovi.es

Resumen: El artículo realiza un estudio industrial, histórico y narrativo de los melodramas histórico-románticos de tema irlandés *The Key* (Michael Curtiz, 1934), *La Osa Mayor y las estrellas* (John Ford, 1936), *Mi adorable enemiga* (H.C. Potter, 1936) y *Parnell* (John M. Stahl, 1937), así como del drama *El delator* (John Ford, 1935), en relación a la representación de Irlanda en el cine popular de los años 10 y 20, y el posicionamiento de la diáspora irlandesa ante las guerras de Independencia y Civil irlandesas, la evolución sociopolítica del Estado Libre, el auge del nativismo WASP en EEUU y la Gran Depresión.

Palabras clave: cine clásico americano, melodrama, Irlanda, guerra de Independencia irlandesa, John Ford

Abstract: The article discusses the narratives and production/reception contexts of the Irish-themed historical romantic melodramas *The Key* (Michael Curtiz, 1934), *The Plough and the Stars* (John Ford, 1936), *Beloved Enemy* (H.C. Potter, 1936) and *Parnell* (John M. Stahl, 1937), as well as the drama *The Informer* (John Ford, 1935), with relation to the representation of Ireland in mainstream cinema from the 1910s and 1920s, and Irish-American views on the Irish War of Independence, the Irish Civil War, the socio-political evolution of the Irish Free State, the spread of WASP nativism in the US and the Great Depression.

Keywords: classic American film, melodrama, Ireland, Irish War of Independence, John Ford

Recibido: 23 de octubre de 2014

Aceptado con modificaciones: 9 de enero de 2015

1. Introducción y objetivos

En la primera mitad de los años 10, el actor-director Sidney Olcott y la guionista-actriz Gene Gauntier popularizaron el melodrama de emigración, el melodrama histórico y el documental turístico irlandés. Empleados de referencia de Kalem Film Company, Olcott y Gauntier rodaron para la productora neoyorquina 21 títulos (Condon, 2008: 99) en la costa occidental de Irlanda entre 1910 y 1912, de los que se conservan *The Lad from Old Ireland* (1910), *Rory O'More* (1911), *The Colleen Bawn* (1911), *You Remember Ellen* (1912) y *His Mother* (1912)¹.

Descontento con las condiciones económicas y el reconocimiento artístico de Kalem, el dúo abandonó la empresa en 1912 y constituyó Gene Gauntier Feature Players, bajo la que rodó en la isla *For Ireland's Sake* (1914) y *Come Back to Erin* (1914). En enero de 1914, sin embargo, Olcott dejó la sociedad para crear Sid Films, en la que produjo sus últimas películas en Irlanda: *Robert Emmett*, *Ireland's Martyr* (1915), *The Irish in America* (1915) y *All for Old Ireland* (1915). Con la viabilidad comercial de su productora comprometida por la marcha de Olcott, tras un fugaz paso por Universal, Gauntier abandonó de facto el cine en 1915.

Dirigidos al espectador de ascendencia irlandesa, los melodramas de Olcott y Gauntier plasmaron en imágenes el idealizado relato, nostálgico, ruralista y nacionalista, de la isla, la rebelión de 1798 y la emigración transatlántica que había dominado la cultura popular — en especial, el teatro — de la diáspora en la segunda mitad del siglo XIX y mitificado a sus miembros como campesinos, revolucionarios y exiliados políticos (Miller, 1988). La turística belleza natural de las localizaciones, la prominencia de la *autenticidad* irlandesa en las campañas de promoción y la frecuente adaptación de conocidas piezas teatrales terminaron de asegurar el éxito².

Muy influidos por la obra del dramaturgo Dion Boucicault (1820-1890), los “rebel films” (Flynn, 2015: 26) de Olcott y Gauntier comparten una sencilla línea argumental: el héroe, un campesino irlandés de finales del siglo XVIII, se rebela contra la opresión del terrateniente. A continuación, con ayuda de su amada, la comunidad y/o el sacerdote local, consigue eludir a las tropas británicas hasta que un villano delator revela su paradero a cambio de una recompensa. Finalmente, el delator paga la traición con el ostracismo social y/o la muerte individual, y el campesino, libre de la horca por un indulto o fuga de última hora, parte al exilio americano junto a su amada.

Hollywood abandonó prácticamente el género a finales de los años 10 para centrarse en la experiencia de los emigrantes irlandeses en Estados Unidos. Entre 1934 y 1937, sin embargo, la industria regresó a la historia de Irlanda en los melodramas *The Key* (Michael Curtiz, 1934), *La Osa Mayor y las estrellas* (*The Plough and the Stars*, John

¹ Estos títulos han sido recientemente objeto de restauración para el pack de DVD *The O'Kalem Collection: 1910-1915* (Irish Film Institute, 2011), que asimismo incluye *For Ireland's Sake*, *Come Back to Erin*, *Robert Emmett*, *Ireland's Martyr* y el documental *Blazing the Trail: The O'Kalems in Ireland* (Peter Flynn, 2011).

² La literatura en lengua inglesa emplea *Irish*, *American Irish* y *Irish (-) American* para denominar a los norteamericanos de origen irlandés y confesión católica. Este artículo utiliza preferentemente el neologismo *hibernoamericano* por su brevedad y por trasladar de forma correcta al castellano el significado del término inglés más adecuado para referirse a la comunidad citada: *Irish (-) American*.

Ford, 1936), *Mi adorable enemiga* (*Beloved Enemy*, H.C. Potter, 1936) y *Parnell* (John M. Stahl, 1937), y el drama *El delator* (*The Informer*, John Ford, 1935).

Desde la publicación del pionero *Cinema and Ireland* (Rockett, Hill y Gibbons, 1987), la obsesión de los estudios fílmicos irlandeses por la autenticidad nacional(ista) ha llevado al análisis de la representación cinematográfica clásica de Irlanda sin apenas consideración a la estandarización industrial del sistema de estudios, la cambiante naturaleza de la relación entre Hibernoamérica e Irlanda, y la realización de las ambiciones hegemónicas de aquélla en el período 1930-1960. Por otra parte, aunque los dos catálogos más completos de cine irlandés (Rockett, 1996, 2012) recogen los largometrajes mencionados, la omisión de los no dirigidos por Ford ha sido también frecuente en los trabajos de la disciplina.

Inspirado por estudios recientes sobre historia, cultura y cine clásico hibernoamericano — principalmente, *The Irish in Us. Irishness, Performativity and Popular Culture* (Negra, 2006), *Bowery to Broadway. The American Irish in Classic American Cinema* (Shannon, 2010) y *The Irish Way. Becoming American in the Multiethnic City* (Barrett, 2012) —, el artículo contribuye a rellenar estos vacíos a partir de la recontextualización de los filmes citados en la pugna por la hegemonía que, con las industrias culturales como campo de batalla, enfrentó a *White Anglo-Saxon Protestants* (WASP) y diáspora irlandesa en las décadas iniciales del siglo XX.

De forma más concreta, el texto propone que Hollywood retomó el melodrama histórico irlandés en los años 30 con el propósito de apelar simultáneamente al público general y a la influyente minoría irlandesa. A excepción de *El delator*, este propósito se frustró, sin embargo, por el conocimiento superficial de dicha minoría en los productores de los grandes estudios y su reticencia a ver en Irlanda un espacio adecuado para el desarrollo de historias universales fuera del corsé genérico del melodrama romántico. La escasa injerencia del estudio y el reducido presupuesto de *El delator* permitieron a Ford utilizar planteamientos estéticos y narrativos innovadores que, contra todo pronóstico, encontraron el favor de público y crítica.

El resto del artículo se organiza como sigue. El apartado siguiente estudia la práctica desaparición de Irlanda del cine de los años 20 en relación al proceso independentista irlandés, la alianza bélica angloamericana y sus repercusiones en la comunidad hibernoamericana. El tercer apartado analiza *The Key* como una producción nacida del sobredimensionamiento de la preocupación de la diáspora por el triunfo electoral del independentismo radical en Irlanda en 1932. El cuarto apartado aborda, por un lado, la importancia del catolicismo, el expresionismo y la libertad que Radio-Keith-Orpheum (RKO) otorgó a Ford para crear en *El delator* un (anti)héroe, una historia y una Irlanda atractivas para el espectador de 1935 y, por otro, el nefasto resultado, artístico y comercial, derivado de la ausencia de estos elementos en *La Osa Mayor y las estrellas*. El último apartado analiza los errores de conceptualización que hicieron fracasar *Mi adorable enemiga* y *Parnell* y precipitaron el final del intento de renovación de la representación fílmica de Irlanda. El artículo se cierra con unas breves conclusiones.

2. Irlanda, Hibernoamérica y Hollywood en la década de 1920

A mediados de los años 10, la Primera Guerra Mundial, la creciente inestabilidad política de Irlanda y la estandarización de la industria fílmica en torno a los estudios de Hollywood interrumpieron los rodajes norteamericanos en la isla. A continuación, la entrada de Estados Unidos en el conflicto como aliado de Gran Bretaña y la aprobación de las leyes de Espionaje (*Espionage Act*, 1917) y Sedición (*Sedition Act*, 1918) proscribieron el apoyo al nacionalismo irlandés y la crítica a la actuación británica en Irlanda, en especial, la represión que siguió al Alzamiento de Pascua de 1916, donde un pequeño grupo de independentistas proclamó la República irlandesa.

Aunque la rebelión apenas tuvo apoyo popular y fue sofocada con facilidad, la oleada de ejecuciones que la sucedió convirtió a sus líderes en mártires y elevó exponencialmente la simpatía por el independentismo a ambos lados del Atlántico. Esta simpatía fue determinante para la victoria de los candidatos del Sinn Féin en las elecciones generales de 1918 y, como consecuencia de ésta, la constitución de un parlamento propio en Dublín en enero de 1919. Durante los meses siguientes, el Ejército Republicano Irlandés (IRA) libró una guerra de guerrillas contra el Ejército regular británico, la Real Policía Irlandesa y, a partir de 1920, los *Black and Tans* y los Auxiliares, cuerpos especiales de veteranos británicos que actuaron con gran violencia contra guerrilleros y civiles irlandeses. En diciembre de 1921, el Tratado Anglo-Irlandés puso un controvertido final al conflicto con la división administrativa de la isla en la provincia británica de Irlanda del Norte y el Estado Libre Irlandés, con una amplia autonomía política, pero formalmente ligado al Imperio británico. La oposición del nacionalismo más radical al Tratado desembocó en una guerra civil en el verano de 1922, que concluyó con la derrota de los extremistas al año siguiente.

Pese a la simpatía por la causa nacionalista, el temor al oprobio social y el marco legislativo especial hicieron que una mayoría de la diáspora se volcara en ofrecer muestras incuestionables de patriotismo americano y fervor bélico una vez Estados Unidos entró en guerra. Concluido el conflicto, la proximidad ideológica del Sinn Féin al comunismo, las tensiones entre facciones nacionalistas y el hastío con la violencia debilitaron el apoyo hibernoamericano a la República irlandesa y facilitaron la aceptación del Estado Libre como única solución para cerrar el contencioso nacional irlandés y centrarse, al fin, en problemas más inmediatos (Barrett, 2012: 239-272).

En los años 20, el auge de organizaciones anticatólicas, prohibicionistas y xenófobas como el Ku Klux Klan, la escasa presencia de personas de origen irlandés en las instituciones políticas más altas del país, las crecientes restricciones migratorias y, sobre todo, la campaña de odio nativista que, en 1928, dejó sin opciones electorales al primer candidato presidencial católico, Alfred E. Smith, recuerdan a los hibernoamericanos que una parte significativa de la sociedad WASP aún no les considera ciudadanos plenos y, por consiguiente, no es descartable una regresión a la discriminación del siglo XIX. Como consecuencia, se extiende entre la comunidad una mentalidad de autodefensa, persecución y sacrificio que la cohesiona aún más en torno a un catolicismo ya de por sí fortalecido por el debilitamiento del nacionalismo:

Catholics reacted to nativist hostility with a defensiveness that often reached paranoid proportions. Parish and neighborhood enclaves and Catholic education from the

elementary through the university levels as well as other health and social institutions, reinforced a separate Catholic subculture. Although zealous in their love for America, and grateful for the benefits it bestowed, many Catholics found it impossible to believe that they would ever be part of their country's mainstream. (McCaffrey, 2009: 186)

Sobre esta mentalidad defensiva se construye una nueva hibernidad, fervorosamente católica y radicalmente patriótica, que reivindica con orgullo un sentido de ciudadanía americana alternativo al nativismo y que aspira a convertirse en modelo ideal para las oleadas migratorias que llegan al país desde el este y el sur de Europa.

Hollywood no es ajeno a estas dinámicas sociales. Como hemos apuntado, la Primera Guerra Mundial imposibilita la continuidad del melodrama histórico irlandés en los términos de Olcott y Gauntier. Tras un intento frustrado de continuar el género con el rebelde irlandés como villano, el melodrama histórico y la propia Irlanda son prácticamente abandonados en favor de comedias y melodramas románticos que idealizan la asimilación irlandesa y el crisol de los barrios populares norteamericanos. Durante los años 20, mientras florecen la comedia y el melodrama romántico de asimilación, sólo una docena de títulos desarrolla su acción en una Irlanda anacrónica, rural e idílica, donde el problema nacional y social de la pre-independencia encuentra solución en el matrimonio entre un inglés y una irlandesa, y la falta de liquidez del Estado Libre y el anhelo de poder de la diáspora, en el de un hibernoamericano rico y una aristócrata angloirlandesa arruinada.

A pesar de la idealización, la mentalidad defensiva de la diáspora terminó por convertir a Hollywood en objeto de ira. En el verano de 1927, la Ancient Order of Hibernians y la Iglesia católica encontraron motivo para la ofensa en la comedia de Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) *The Callahans and the Murphys* (George Hill, 1927). Después de semanas de disturbios y la proliferación de teorías en torno a una gran conspiración anti-irlandesa, *The Callahans and the Murphys* y otros filmes de la misma temática fueron retirados de la cartelera (v. Walsh, 1990). Temerosa de una gravosa repetición de estos hechos, la industria consintió a los instigadores de la polémica ser censores oficiosos de la representación de *lo irlandés*, que aumentó aún más su idealización romántica en vísperas de la crisis de 1929.

La Gran Depresión, por su parte, provocó una pérdida generalizada de confianza en el individualismo anglosajón y una oleada de nostalgia por los años finales del siglo XIX y primeros del XX, que fueron aprovechadas por el catolicismo irlandés para reivindicarse como custodio de la *verdadera* esencia nacional frente a la corrupción del capitalismo anglosajón, y la amenaza exterior del fascismo y el comunismo. En 1934, Hollywood se convirtió en colaborador obligado de esta reivindicación al quedar sometidas sus producciones, bajo amenaza de boicot masivo de la Legión de la Decencia, al control de la Dirección Administrativa del Código de Producción (PCA), dirigida por el católico de origen irlandés Joseph I. Breen y encargada de velar por la aplicación estricta del código homónimo, una serie de preceptos de representación política, moral y étnica asimismo elaborada por miembros de la diáspora.

Entretanto, en el Estado Libre, el Fianna Fáil, un partido de veteranos del bando anti-Tratadista de la Guerra Civil, creado en 1926 y liderado por Éamon de Valera, llegaba por primera vez al poder en las elecciones generales de 1932 con un programa de ruptura total de lazos políticos con Gran Bretaña, reivindicación territorial del Ulster británico, autarquía económica, *(re)gaelización* y catolicismo. A pesar del riesgo

evidente de reapertura del conflicto, la Depresión ensanchó aún más la fractura entre Hibernoamérica e Irlanda, y pocos fueron los americanos de origen irlandés que realmente prestaron atención a los cambios políticos en la isla.

3. *The Key*. La guerra de Independencia desde una nueva perspectiva

En febrero de 1934, poco antes de la entrada en vigor del Código, se inició el rodaje de *The Key*, un modesto film concebido como complemento de programas dobles que el actor William Powell había elegido para dar por finalizado el insatisfactorio contrato que le vinculaba a Warner Brothers desde 1931.

The Key es un melodrama romántico que narra el reencuentro de dos antiguos amantes, el capitán británico Bill Tennant (William Powell) y la irlandesa Norah (Edna Best), en el convulso Dublín de 1920. Norah está casada con el mejor amigo de Bill, Andrew Kerr (Colin Clive), un oficial de Inteligencia *Black and Tan* enviado a la capital irlandesa para capturar al líder independentista Peadar Conlan (Donald Crisp). Andrew completa con éxito su misión, pero es capturado a su vez por el Sinn Féin porque, tras descubrir que Bill y Norah han sido amantes, decide vagar solo por la capital irlandesa. La oposición del Ejército a cualquier negociación con el Sinn Féin deja vía libre para el romance, pero los sentimientos de Norah se dirigen hacia el marido ausente. Finalmente, Bill renuncia a Norah y sacrifica su carrera al falsificar unos documentos que autorizan el intercambio de prisioneros que libera a Andrew.

A priori, *The Key* parece diseñada para soliviantar al público de origen irlandés. Basada en una obra de teatro coescrita por J.L. Hardy, veterano de la División Auxiliar, y producida por Warner Brothers, un estudio muy criticado por la Legión de la Decencia por sus películas de gánsteres, *The Key* convierte a dos militares británicos en (anti)héroes de una historia ambientada en la guerra de Independencia, pone en entredicho el ideal de feminidad mariana del nacionalismo católico y, además, recupera una de las metáforas más recurrentes de la literatura colonial inglesa: el matrimonio entre un hombre inglés y una mujer irlandesa como símbolo de la unión sumisa de Irlanda a Gran Bretaña.

The Key, sin embargo, trata en realidad de capitalizar la preocupación latente entre la diáspora ante la posibilidad de que el proyecto rupturista del Fianna Fáil pudiese perjudicarles de algún modo. La película se presta, por tanto, a una lectura política donde la reaparición de Bill en la vida de Norah sería metáfora del regreso a la esfera pública irlandesa de los guerrilleros antitratadistas; el romance, de la seducción del independentismo romántico en las elecciones irlandesas de 1932; el secuestro de Andrew, de las dramáticas consecuencias que podría tener alterar el *statu quo* de 1922, y el desenlace, de la esperanza en que el sentido común imperara en Irlanda y se respetaran los términos del Tratado Anglo-Irlandés.

Sea como fuere, el intento resultó fallido. Aunque Warner retrasó el estreno para obtener rédito del éxito del primer largometraje de Powell para MGM, *El enemigo público número uno* (*Manhattan Melodrama*, W.S. Van Dyke, 1934), *The Key* tuvo una acogida comercial y crítica bastante discreta (LeVoit, 2014). Parecía, en fin, que una mayoría del público hibernoamericano, por hastío, temor o simple deseo de

asimilación total, había dado definitivamente por concluido el conflicto irlandés y liquidado sus vínculos con la isla tras la creación del Estado Libre.

4. John Ford. Entre el patriotismo americano y el nacionalismo católico

Los pobres resultados de *The Key* podrían haber limitado el intento de renovación a un único título si no fuera porque el interés de John Ford por el país de origen de sus padres, el nacionalismo y el catolicismo recorrió en estos años una trayectoria inversa a la de la mayoría de la diáspora. Decidido a realizar proyectos más personales, el director “gravitated to stories that reflected his ambivalence towards his ethnic identity, his Irish Catholicism, his guilt-ridden conflicts over money and marital fidelity, and his attempts to reconcile the demands of commercial success with artistic and political integrity” (McBride, 2003: 214). Como consecuencia, la adaptación de tres obras que se desarrollan en la Irlanda de los años 20 — la novela *The Informer*, la obra teatral *The Plough and the Stars* y el cuento *The Quiet Man*³ — se convirtió en objetivo prioritario de John Ford en la década de 1930.

Los estudios, sin embargo, veían un escaso atractivo a los temas irlandeses, y ni siquiera el prestigio que Ford ya tenía en esa época logró convencer a Fox, Warner, Paramount, Columbia y MGM para que produjeran *El delator*, que finalmente sólo encontró un modesto acomodo en un estudio menor, RKO. Aunque el éxito de *El delator* llevó a Samuel Goldwyn y a MGM a producir sendas películas sobre Irlanda, RKO mostró asimismo una confianza limitada en el siguiente proyecto del director, *La Osa Mayor y las estrellas* y, es más, tuvieron que pasar aún quince años hasta que otro estudio de segunda fila, Republic Pictures, estuvo dispuesto a financiar *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952).

El delator y *El hombre tranquilo* son las películas fordianas de tema irlandés más conocidas. Irlanda y los irlandeses son, sin embargo, una constante en su obra desde fechas tempranas y, de hecho, en la década de 1920, Ford ya situó en la isla escenas puntuales de largometrajes como *La hoja de trébol* (*The Shamrock Handicap*, 1926) o *Madre mía* (*Mother Machree*, 1928), y prácticamente toda la acción de *El legado trágico* (*Hangman's House*, 1928)⁴.

La obra fordiana convierte las comunidades rurales y sus rituales en metonimia de una edad de oro, una autenticidad destruida por la modernidad urbana, individualista e industrial, que desembocará en la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial. En *El delator* y *La Osa Mayor y las estrellas*, esa autenticidad perdida se identifica con la utópica república que el nacionalismo pre-independencia había prometido y que, una vez llegado al Gobierno en 1932, el Fianna Fáil afirmaba estar haciendo realidad con la derogación progresiva del Tratado Anglo-Irlandés, la

³ Maurice Walsh publicó una primera versión de *The Quiet Man* en *The Saturday Evening Post* en 1933, que más adelante revisó y amplió para *Green Rushes* (1935), colección de cinco relatos interconectados y ambientados en Kerry durante la guerra de Independencia y los años inmediatamente posteriores. Ford adquirió los derechos de *The Quiet Man* en 1936.

⁴ Completan la filmografía irlandesa de Ford *La salida de la luna* (*The Rising of the Moon*, 1957) y, aunque dejó el rodaje a medias y la película fue completada por Jack Cardiff, *El soñador rebelde* (*Young Cassidy*, 1965).

intensificación de la relación entre Estado e Iglesia y la adopción de un programa de (re)gaelización que contaba con las simpatías del director.

Profundas diferencias estéticas y cualitativas separan, no obstante, *El delator* de *La Osa Mayor y las estrellas*. Estas diferencias se relacionan en primera instancia con el distinto grado de autonomía que RKO concedió a Ford en cada proceso de producción, y abren la consideración de *El delator* como una película fordiana en sentido estricto y de *La Osa Mayor y las estrellas* como una obra en parte atribuible a los directivos del estudio, en especial, al jefe de producción Sam Briskin.

La versión que llegó a las salas — y cosechó un rotundo fracaso comercial — añadió a la de Ford escenas románticas entre la pareja protagonista impuesta por RKO, Barbara Stanwyck y Preston Foster, e imágenes documentales de la Guerra Civil. Briskin opinaba que el hecho de que la historia estuviese protagonizada por un matrimonio le restaba interés, y trató de obligar a Ford a convertir a la pareja en amantes. Ante la negativa de éste, el estudio contrató a George Nicholls Jr. para rodar las nuevas escenas. Ford, indignado, rehusó reconocer la película como propia y suscribió un contrato con Twentieth Century-Fox tan pronto como le fue posible, donde se centró en la revisión de la historia de Estados Unidos desde la perspectiva de la emigración católica irlandesa. Las imágenes documentales, por su parte, buscaron reforzar la hibernidad del film, en la que RKO tampoco confiaba a pesar de la presencia en papeles secundarios de actores del Abbey⁵ y extras irlandeses que, siempre según Ford, habían presenciado o tomado parte en el Alzamiento de 1916.

Con todo, es obligado reconocer que el guionista Dudley Nichols y el propio Ford, y no el estudio, son responsables únicos de la profunda transformación del subtexto político que la obra de Seán O'Casey sufrió en su adaptación al cine, donde nada queda del virtuoso heroísmo con que el dramaturgo retrata la resistencia pasiva de las clases bajas y la mujer frente a la violencia fanática y destructora del Alzamiento. Más bien al contrario, coincidiendo con el vigésimo aniversario de los sucesos de Pascua de 1916, la violencia independentista es idealizada como ritual de unión colectiva y, “in a curious reversal, it is not the rebels who emerge as fanatics but rather Nora [...] herself with her obsessive and monotonous demands that her husband should stay at home beside her” (Hill, 1987: 156-157).

La acción de *La Osa Mayor y las estrellas* se inicia poco antes del Alzamiento. Preocupada por el desarrollo de los acontecimientos, Nora (Stanwyck) trata de ocultar a su marido Jack (Foster) que ha sido nombrado comandante de la milicia irlandesa. Sin embargo, Jack termina por enterarse y, tras reprender a Nora, se incorpora al Ejército, donde suscribe una simbólica declaración de independencia junto a otros líderes militares. Mientras la pareja disfruta de una tarde campestre, Jack es convocado de nuevo por la cúpula militar para iniciar el asalto a la sede de Correos. En medio del caos que sigue al asalto, Nora encuentra a Jack por las calles de Dublín, e infructuosamente le implora que regrese a casa con ella.

Los rebeldes son pronto derrotados, pero el trágico desenlace de la obra original — Bessie, Mollser y Jack mueren durante el Alzamiento, y Nora da a luz un feto muerto y enloquece — es sustituido en la adaptación fílmica por la feliz reunión final de Nora y Jack. Las únicas muertes trágicas son las de Mollser y el General Connally (Moroni

⁵ Compañía nacional de teatro de Irlanda, fundada en Dublín en 1904.

Olsen)⁶, que Ford reviste de un significado de sacrificio redentor que tiene más que ver con su anterior película irlandesa para RKO, *El delator*, que con la pieza teatral.

En *El delator*, la dividida Irlanda post-Guerra Civil de la novela de Liam O'Flaherty se transforma en una donde la guerra de Independencia continúa en 1922 y, por consiguiente, el Tratado Anglo-Irlandés nunca llegó a firmarse. El naturalismo de la obra literaria es, por otra parte, elidido para articular una apología del nacionalismo católico desde los presupuestos formales del expresionismo, por el que Ford había mostrado mucho interés tras ver un primer montaje de *Amanecer* (*Sunrise. A Song of Two Humans*, F.W. Murnau, 1927) en Fox a principios de 1927.

Sirviéndose de la estética expresionista, el espacio diegético irlandés abandona la condición paradisíaca y rural de la tradición popular romántica — y el cine de los años 20 — para ser traslación topológica de un infierno psicológico y social, provocado por la culpa y el ostracismo que causa al protagonista, Gypo Nolan (Victor McLaglen), su decisión de entregar a Frankie McPhillip (Wallace Ford), un excompañero del IRA, a cambio de una recompensa. Así pues, al igual que otras ciudades recreadas en estudio con presupuesto limitado⁷, el Dublín de *El delator* no pretende ser tanto representación mimética de un lugar real como expresión de una idea abstracta de distopía o antítesis romántica de una idealizada ruralidad perdida:

The dystopian or dysfunctional world created in this way — the expressionist city — pushes the film's meaning in a certain direction. Most commonly, this type of film creates a feeling of melancholy, weariness and pessimism. The prevailing mood is one of metaphysical angst and alienation, a world in which modernity itself seems to have corrupted individual human behavior and at the same time dissipated all hope of community and home. (McLoone, 2008: 51)

El delator, por consiguiente, convierte a uno de los antagonistas tradicionales del rebelde irlandés en (anti)héroe protagonista y las consecuencias de la traición, en principal motor dramático de la trama. La traición expulsa a personaje y texto del luminoso paraíso diegético de las comunidades rurales de Ford, y los arroja a un simbólico infierno urbano, oscuro y solitario. Si bien el espectador experimenta buena parte de este infierno a través de la focalización de Gypo (Genette, 1989: 241-249), el meganarrador (Gaudreault y Jost, 1995: 57-64) acrecienta la impresión de ausencia con periódicas reminiscencias metonímicas de la Irlanda idílica de la que el pecado ha privado al protagonista, por ejemplo, las baladas populares de una banda sonora musical en constante circulación entre lo diegético y lo extradiegético⁸, y los rituales que, como el *wake* (velatorio) por Frankie McPhillip, ponen aún al resto de la comunidad temporalmente en contacto con dicha Irlanda.

El uso en el párrafo anterior de términos tan connotados de significado religioso como *paraíso*, *infierno* y *pecado* no es casual, pues otro rasgo fundamental de *El delator* es su *ethos* católico. Incitado por la *eva* Katie Madden (Margot Grahame),

⁶ Trasunto del histórico líder sindical nacionalista James Connolly, fusilado en mayo de 1916 por su participación en el Alzamiento de Pascua.

⁷ La estética de *El delator* fue también consecuencia de la necesidad de disimular los pobres decorados que el equipo pudo construir con los poco más de 240.000 dólares que, a cambio de otorgar a Ford un control artístico sin precedentes, RKO asignó al proyecto.

⁸ En muchas ocasiones, no está del todo claro si las canciones están en la mente de Gypo (auricularización interna), o son melodías extradiegéticas (auricularización cero) que sólo puede oír el espectador (Gaudreault y Jost, 1995: 146).

Gypo entra en una espiral de pecado que comienza cuando sucumbe a la tentación de la recompensa, continúa al embriagarse y mentir en varios pubs, y culmina al entrar en un prostíbulo. El IRA y su propia conciencia, que no dejan de perseguirle en su periplo, terminan por atraparlo y hacerle confesar públicamente la traición. Sabiendo ya que la muerte es la única penitencia posible para expiar sus pecados, el arrepentido y malherido Gypo busca desesperadamente en la última secuencia la absolución que, de acuerdo con los preceptos católicos, le salve de una eternidad en el infierno. El clímax dramático proporciona esta absolución y explicita al fin la unión entre catolicismo y nacionalismo que Ford va tejiendo a lo largo de *El delator*, y que permite al film operar de forma simultánea en lo global-americano y lo local-irlandés.

Como ocurre en los *noir* posteriores a la entrada en vigor del Código, sistemáticamente contruidos como tramas de redención (McKee, 2009: 108-109), la muerte trágica de Gypo se articula como penitencia católica, castigo estatal y venganza antiguo testamentaria a los delitos-pecados que el protagonista ha cometido en el transcurso de la narración. Ahora bien, desde una perspectiva histórica *etic*, sería incorrecto afirmar que la traición de Gypo es equiparable a los delitos de los gánsteres *noir*: hasta el final de la guerra de Independencia, el Estado legítimo en Irlanda era el británico; el IRA, una organización terrorista y la delación de un miembro de esta organización, una vía de colaboración ciudadana con la ley. Con el beneplácito de la PCA, la Irlanda de *El delator* invierte sin ambages este sistema legal y proyecta de manera retroactiva la legitimidad política posterior a la independencia. Como consecuencia, la potestad del IRA para someter a Gypo a un juicio sumario, encarcelarlo y condenarlo a muerte nunca es cuestionada.

Esta legitimidad no es, sin embargo, lo único que Ford proyecta de forma retroactiva. De *El delator* desaparece la vocación socialista del IRA pre-independencia y, en su lugar, el espectador encuentra una guerrilla nacionalista, católica y gaélica que prefigura el proyecto político del Fianna Fáil y su posterior asociación con la Iglesia católica para ejercer un control hegemónico sobre Irlanda durante décadas. *El delator* recoge de forma más explícita el vínculo entre catolicismo y nacionalismo al situar la escena climática de absolución y muerte de Gypo Nolan en la iglesia donde Mrs. McPhillip (Una O'Connor) vela el cuerpo de Frankie. En el interior de esta pequeña iglesia, cuyo elemento de ambientación más prominente es la imagen de un Cristo crucificado, Mrs. McPhillip perdona a Gypo, que justo a continuación muere con los brazos extendidos a los pies de la imagen.

La iglesia y, sobre todo, el Cristo crucificado connotan las muertes de Frankie y Gypo como sacrificios redentores que, a su vez, evocan el martirio cristiano sobre el que el nacionalismo radical irlandés había construido su mitificado relato del Alzamiento de Pascua, y deslegitimado el Tratado y el posterior Estado Libre como una traición equiparable a la de cualquier delator. En esta evocación tiene una especial importancia el personaje de Mrs. McPhillip como nexo de unión maternal entre los dos *wakes* por Frankie, uno nacionalista y el otro católico, que presenta el film. Como la madre invocada por el revolucionario irlandés Patrick Pearse en su poema de 1916 “A Mother Speaks”, a través de los velatorios por su hijo muerto, Mrs. McPhillip remite simbólicamente a una Irlanda antropomorfizada donde confluyen los arquetipos nacionalistas de la Madre Irlanda y Kathleen Ni Houlihan, así como el católico de la Virgen María, y que vuelve a incidir en la trágica inevitabilidad del sacrificio ritual masculino como única posibilidad de redención de la comunidad. El

perdón final de la madre de Frankie es, por consiguiente, el de una Irlanda que Ford sólo puede concebir como simultáneamente católica y nacionalista.

El delator fue pronto apreciado y admirado por críticos y profesionales, que encumbraron el film a la categoría de obra maestra y lo cubrieron de premios, entre ellos, cuatro Óscares: Actor Principal (Victor McLaglen), Director (John Ford), Guión (Dudley Nichols) y Banda Sonora Original (Max Steiner). Los espectadores, desconcertados ante una representación cinematográfica de Irlanda alejada del ruralismo idílico, reticentes a reabrir la memoria de la guerra de Independencia y/o alienados por la atmósfera pesimista, tardaron más en acudir a las salas. No obstante, *El delator* fue el quinto film más taquillero de 1935, con una recaudación de aproximadamente 950.000 dólares, y dejó a RKO un beneficio de unos 325.000 dólares (Jewel, 1994: 55).

5. *Mi adorable enemiga* y *Parnell*. El final de un género

El éxito de *El delator* animó a Samuel Goldwyn a producir *Mi adorable enemiga*, que se estrenó con un solo día de diferencia respecto a *La Osa Mayor y las estrellas*⁹. Seis meses después, llegó a los cines *Parnell*, una superproducción que MGM había comenzado a planificar a principios de 1936, asimismo a raíz del éxito de *El delator*. Ni *Mi adorable enemiga* ni *Parnell* satisficieron las expectativas comerciales depositadas en ellas y, de hecho, la segunda se convirtió en uno de los mayores fracasos de la carrera de Clark Gable y Myrna Loy. Vapuleada por la crítica, *Parnell* recaudó lo suficiente para amortizar los 1,5 millones de dólares invertidos en su producción, pero no los costes de distribución y publicidad, que ocasionaron a MGM unas pérdidas de 637.000 dólares (Steinberg, 2014), y volvieron a alejar a Hollywood de Irlanda y su historia hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

Mi adorable enemiga es una biografía encubierta del guerrillero irlandés Michael Collins (1890-1922), artífice de sucesivas campañas de terror contra los británicos durante la guerra de Independencia y, a continuación, del Tratado que puso fin al conflicto y provocó el estallido de la Guerra Civil, en la que Collins fue asesinado por un francotirador en Cork. El Collins de Samuel Goldwyn, llamado Dennis Riordan (Brian Aherne) para facilitar la distribución en Gran Bretaña, dirige la rebelión mientras se pasea en bicicleta por las calles del Dublín de la guerra de Independencia y, como los héroes de Kalem, sueña con ser algún día granjero en la costa occidental de Irlanda. El primer punto de giro coincide con la llegada a la capital de Helen Drummond (Merle Oberon), hija del diplomático que la Corona ha enviado para evaluar sobre el terreno la situación política del país. Opuesto al uso excesivo de la violencia, Riordan salva a padre e hija de morir en un atentado no autorizado de militantes de su propia organización.

⁹ La *premiere* de *Mi adorable enemiga* tuvo lugar el día de Navidad de 1936. Aunque *La Osa Mayor y las estrellas* no fue distribuida de forma generalizada hasta el 15 de enero, la película se estrenó el 26 de diciembre (Rockett, 2012).

El segundo acto desarrolla el romance entre Helen y Dennis¹⁰ como un convencional relato de amor prohibido (Balló y Pérez, 1997: 157-166) á la *Romeo y Julieta* que evita una escalada militar del conflicto anglo-irlandés y hace eventualmente posible la firma de un acuerdo de paz entre *capuletos* británicos y *montescos* irlandeses. Las expectativas trágicas que este relato y la propia biografía de Collins anticipan no llegan, sin embargo, a materializarse en el montaje final de *Mi adorable enemiga*, que quiebra cualquier aspiración de veracidad histórica y verosimilitud narrativa al permitir, como *La Osa Mayor y las estrellas*, el reencuentro final de la pareja protagonista.

Este desenlace no fue, sin embargo, el montado inicialmente. En el original, Tim O'Rourke (Jerome Cowan) cumplía la velada amenaza que había hecho anteriormente a Riordan y, creyendo que su amor por Helen le había convertido en un traidor a Irlanda, atentaba contra su vida durante un acto público de defensa del acuerdo. Mientras Riordan moría en los brazos de Helen, O'Rourke se suicidaba.

Además de coherente con las expectativas del relato de amor prohibido, este final conectaba el film con las tramas de redención *noir* coetáneas y la mitificación católica del Alzamiento de Pascua que había usado Ford en *El delator*, pues permitía la lectura de la muerte de Riordan y la separación de la pareja como sacrificios rituales que redimían del pasado terrorista y traían paz a la comunidad. Goldwyn, sin embargo, preocupado por el supuesto rechazo que el desenlace había generado en sucesivos preestrenos, exigió que el atentado no fuera mortal y la pareja pudiese reunirse de nuevo. En previsión de que la falta de veracidad pudiese dar lugar a otras formas de rechazo, un rótulo al inicio advierte (énfasis nuestro): "This story is not taken from history. Rather, it is *legend* inspired by *fact* and all characters are fictional".

Charles Stewart Parnell (1846-1891), el personaje histórico que inspiró el film de MGM, nunca fue un revolucionario ni un independentista, sino un hábil estratega político que, además de utilizar en su favor el miedo británico al terrorismo feniano, unificó y consolidó el nacionalismo parlamentario, y canalizó a través de él algunas de las demandas de reforma del sistema de propiedad agrario y autonomía política que habían alimentado tradicionalmente la violencia en Irlanda. Líder del nacionalismo entre 1876 y 1890, Parnell sobrevivió políticamente al intento de *The Times* de incriminarle en los asesinatos de Lord Cavendish y Thomas H. Burke en el Phoenix Park de Dublín en 1882. El éxito del unionismo a la hora de demorar la tramitación del Proyecto de Ley de Autonomía de Irlanda (*Government of Ireland Bill*, 1886) y, sobre todo, el escándalo que supuso la revelación pública de que Parnell mantenía desde 1880 una relación con la esposa inglesa del diputado William O'Shea, Katherine, terminaron con su liderazgo y la unión del nacionalismo bajo el Partido Parlamentario Irlandés.

La acción de *Parnell* comienza con el final de la triunfal gira política del personaje homónimo por Estados Unidos en 1880. De regreso a Irlanda, nada más desembarcar, Parnell (Clark Gable)¹¹ pronuncia un discurso a favor de la autonomía

¹⁰ El romance se inspira en el que presuntamente mantuvo Collins con Lady Hazel Lavery, esposa del pintor norirlandés Sir John Lavery, durante las negociaciones del Tratado.

¹¹ El fracaso de *Parnell* también podría estar relacionado con la mediocre interpretación de Gable. Por otra parte, aunque una de las características más notorias de Parnell era su larga

y, como si fuera un rico emigrante retornado, trata de evitar con su propio dinero el desahucio de una familia de campesinos. En el lugar del desahucio, es detenido por sedición y enviado a la prisión de Kilmainham, desde donde dirige el Partido Irlandés. Allí recibe la propuesta de que el capitán Willie O'Shea (Alan Marshall), protegido de O'Gorman Mahon (Berton Churchill), forme parte de la lista electoral.

El segundo acto se inicia con Parnell y O'Shea convertidos en diputados en Westminster, y el primer encuentro entre Parnell y la esposa de O'Shea, Katie (Myrna Loy). Incapaz de conseguir por sí mismo una reunión privada con Parnell que acelere su ascenso político, O'Shea envía a su esposa al despacho del líder nacionalista con objeto de convencerle para que acepte cenar en la mansión que los O'Shea comparten con la hermana y la rica tía de Katie, dos personajes secundarios sobre los que el guión descarga breves apartes cómicos con que se relaja la tensión melodramática. Caracterizada como una mujer atrapada en un matrimonio infeliz, Katie no tarda en ceder a los avances de un Parnell que, de acuerdo con la condición de estrella-texto (Dyer, 1979) de Gable, trata de seducirla ya desde el primer encuentro.

A diferencia del de Riordan y Helen, el romance entre Parnell y Katie se desarrolla sin interferir en las relaciones políticas anglo-irlandesas, y sólo algunos atisbos fugaces de la ambición de O'Shea, así como una breve convalecencia del político, permiten anticipar el desenlace fatal del film. Tampoco hay en *Parnell* la connivencia inicial entre nacionalismo y violencia de *Mi adorable enemiga*. Más bien al contrario, el Parnell cinematográfico no se apoya en el nacionalismo revolucionario para hacer valer sus reivindicaciones ante el Gobierno británico, sino que manifiesta una repulsa por la violencia y una fe en la capacidad de reforma del sistema democrático más propias de un político hibernoamericano del *New Deal* que del Parnell real.

La violencia nacionalista se construye, de hecho, como principal obstáculo al proyecto autonómico de Parnell en el segundo acto. Como si de un héroe del melodrama Kalem se tratase, Parnell es falsamente incriminado en los asesinatos del Phoenix Park por otro irlandés, el periodista Richard Pigott (Neil Fitzgerald), suspendido como diputado y juzgado por un tribunal británico. Cuando todo hace presagiar un veredicto de culpabilidad y la fuga, el exilio o el indulto como única posibilidad de salvación del héroe, Katie descubre que Pigott es el verdadero autor de las cartas que sustentan la acusación. El sistema se legitima con la absolución judicial de Parnell, su regreso triunfal a Westminster y la disposición del primer ministro William Gladstone (Montagu Love) a conceder la autonomía a Irlanda. Entretanto, Richard Pigott, como Gypo Nolan, los delatores de Kalem y el Tim O'Rourke del final original de *Mi adorable enemiga*, paga con su vida la traición al nacionalismo.

En el último acto, Parnell pone en marcha la cadena de acontecimientos que desembocarán en un final trágico al negar a O'Shea un lugar en el futuro Gobierno autónomo de Irlanda. Frustrado en su ambición, el diputado presenta una demanda de divorcio que hace público el romance entre Katie y Parnell, y escandaliza a la opinión pública de Gran Bretaña e Irlanda. Como consecuencia, el Gobierno británico retira el proyecto de autonomía, el Partido Irlandés se divide, Parnell es defenestrado y su salud se deteriora hasta llegar a la muerte en la última escena.

barba, el actor no alteró su imagen y, cayendo en el despropósito más absoluto, MGM desplegó una intensa campaña publicitaria para tratar de demostrar que el político se había afeitado a diario entre 1880 y 1885 (Slide, 1988: 110).

Aunque bastante fiel a la biografía de Parnell, el acto resulta, no obstante, narrativamente insatisfactorio porque el escaso desarrollo previo del conflicto entre amor y política en la trama principal, y la limitada caracterización de William O'Shea como antagonista, restan al clímax dramático buena parte de su pretendido efecto emocional y el valor de sacrificio ritual que, con un plano final de la bandera irlandesa pre-independencia a media asta, la película también intenta infructuosamente atribuir a la muerte de Parnell.

6. Conclusiones

Michael P. Gillespie (2008: 203) considera el regreso del melodrama histórico irlandés en los años 30 una forma de enfrentamiento al trauma de las guerras de Independencia y Civil que, en esencia, persigue reinterpretarlas en un relato de heroísmo romántico que proporcione “purposefulness to the suffering at the expense of reducing the events to Manichean moralistic tales” (*ibid.*) de naturaleza más individual que social.

The Key, *Mi adorable enemiga* y *Parnell* pugnan por vincular el desarrollo de un romance anglo-irlandés a la negociación de un acuerdo político que ponga fin a la violencia. La consecución de este acuerdo, que remite al Tratado de 1921, exige como precio un sacrificio heroico por parte de la pareja protagonista. La escasa interrelación que *The Key* y *Parnell* consiguen establecer entre la trama romántica y la política, y la escasa verosimilitud del desenlace feliz de *Mi adorable enemiga*, restaron, sin embargo, intensidad emocional a los tres filmes y los sacrificios que presentan, y dificultaron aún más una explotación comercial ya de por sí compleja por la indiferencia hacia Irlanda de quien debía ser su público primario: la América de origen irlandés.

Esta indiferencia, derivada del temor al nativismo, el hastío con el contencioso nacional irlandés y la propia evolución social de la comunidad, ya era manifiesta en los años 20. Como consecuencia, las producciones de esta época con escenario irlandés no superaron la docena, y tuvieron un presupuesto y éxito limitados. En torno a 1934, coincidiendo con los inicios de la transformación del Estado Libre en república, la industria fílmica asumió de forma errónea que el escaso tirón popular de esos filmes, en general pertenecientes al género del melodrama romántico, podría estar relacionado con su insistencia en una Irlanda anacrónica, rural y apolítica que apenas tenía que ver con la real.

The Key, *Mi adorable enemiga* y *Parnell* trataron infructuosamente de renovar el género con una Irlanda más contemporánea, urbana, política y universal que, no obstante, recupera elementos del relato de heroísmo independentista interrumpido por la guerra de Independencia. Además, esta Irlanda continúa siendo trasfondo de romances y/o matrimonios anglo-irlandeses que, además de evocar el matrimonio interétnico del melodrama romántico asimilacionista, pretenden ser símbolo de los indisolubles vínculos entre Irlanda y Gran Bretaña y, por tanto, expresar un rechazo al proyecto de ruptura total emprendido por el Fianna Fáil en 1932 y la posibilidad de una nueva etapa de violencia en Irlanda.

Como contraste, el Tratado Anglo-Irlandés — y, por tanto, el acuerdo político — es el gran ausente de los dos filmes de John Ford estudiados, que idealizan la violencia

nacionalista del Alzamiento de Pascua y la guerra de Independencia como ritual de unión de individuo y comunidad. En *El delator* y *La Osa Mayor y las estrellas*, el amor romántico y la mujer son, de hecho, obstáculos para que el hombre pueda realizarse plenamente a través de esa unión. Así pues, como en el caso de *Mi adorable enemiga*, el romántico final de *La Osa Mayor y las estrellas* resulta poco coherente con un desarrollo narrativo que subvierte más que refuerza las convenciones del conflicto entre amor y política del melodrama romántico.

Libre de estas convenciones genéricas, *El delator* utiliza el catolicismo y el expresionismo del drama *noir* para construir una síntesis efectiva entre universalidad norteamericana y particularidad irlandesa ausente en los otros cuatro filmes analizados. Con el villano delator del melodrama histórico irlandés como referente del (anti)héroe protagonista, John Ford convierte el Dublín de la guerra de Independencia en una eficaz metáfora de la desesperada cotidianidad urbana de la Gran Depresión y la tentación criminal del capitalismo individualista y anglosajón que había conducido a la catástrofe económica y, en línea con las recomendaciones de la PCA y las aspiraciones de hegemonía hibernoamericana, proponer la evocación de un idealizado ruralismo comunal, católico e irlandés, como antídoto redentor a los problemas sociales e individuales de la época. Ford, sin embargo, no tendrá oportunidad de articular visualmente la idílica Irlanda de la memoria evocada en *El delator* hasta *El hombre tranquilo*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama.
- BARRETT, James R. (2012): *The Irish Way. Becoming American in the Multiethnic City*. Nueva York, Penguin.
- CONDON, Denis (2008): *Early Irish Cinema, 1895-1921*. Dublín, Irish Academic Press.
- DYER, Richard (1979): *Stars*. Londres, British Film Institute.
- FLYNN, Peter (2015): "Come Back to Erin: Themes of Exile and Return in the 'O'Kalem' Films", en PRIME, Rebecca (ed.) (2015): *Cinematic Homecomings. Exile and Return in Transnational Cinema*. Nueva York, Bloomsbury, pp. 15-33.
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.
- GENETTE, Gérard (1989): *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- GILLESPIE, Michael Patrick (2008): *The Myth of an Irish Cinema. Approaching Irish-Themed Films*. Syracuse, Syracuse University Press.
- HILL, John (1987): "Images of violence", en ROCKETT, Kevin, HILL, John y GIBBONS, Luke (1987): *Cinema and Ireland*. Londres, Croom Helm, pp. 147-193.

- JEWEL, Richard (1994): "RKO Film Grosses: 1931-1951", en *Historical Journal of Film Radio and Television*, vol. 14, nº 1, p. 55.
- LEVOIT, Violet (2014): "The Key", en *TCM Online*. Disponible en Internet (11.09.2014): <www.tcm.com/tcmdb/title/5708/The-Key>
- MCBRIDE, Joseph (2003): *Searching for John Ford. A Life*. Londres, Faber and Faber.
- MCCAFFREY, Lawrence J. (2009): "Going My Way and Irish-American Catholicism: Myth and Reality", en BARTON, Ruth (ed.) *Screening Irish-America*. Dublín, Irish Academic Press, pp. 180-190.
- MCKEE, Robert (2009): *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, Alba Editorial.
- MCLOONE, Martin (2008): *Film, Media and Popular Culture in Ireland. Cityscapes, Landscapes, Soundscapes*. Dublín, Irish Academic Press.
- MILLER, Kerby A. (1988): *Emigrants and Exiles. Ireland and the Irish Exodus to North America*. Oxford, Oxford University Press.
- NEGRA, Diane (ed.) (2006): *The Irish in Us. Irishness, Performativity and Popular Culture*. Durham, Duke University Press.
- ROCKETT, Kevin (1996): *The Irish Filmography*. Dublín, Red Mountain Press.
- (ed.) (2012): *Irish Film and TV Research Online*. Disponible en Internet (10.09.2014): <www.tcd.ie/irishfilm>
- HILL, John y GIBBONS, Luke (1987): *Cinema and Ireland*. Londres, Croom Helm.
- SHANNON, Christopher (2010): *Bowery to Broadway. The American Irish in Classic American Cinema*. Scranton, Scranton University Press.
- SLIDE, Anthony (1988): *The Cinema and Ireland*. Londres, McFarland.
- STEINBERG, Jay (2014): "Parnell", en *TCM Online*. Disponible en Internet (11.09.2014): <www.tcm.com/tcmdb/title/2488/Parnell>
- WALSH, Francis R. (1990): "'The Callahans and the Murphys' (MGM, 1927): A case study of Irish-American and Catholic Church censorship", en *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 10, nº 1, pp. 33-46.